



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

**БОЖАНА ПАВЛОВА**

**КЛАСИЧЕСКА КИТАРНА МУЗИКА ОТ  
СРЕДАТА НА XX ВЕК В ТВОРЧЕСТВОТО  
НА ХАНС ВЕРНЕР ХЕНЦЕ, ТОРУ  
ТАКЕМИТСУ И НУЦИО Д'АНДЖЕЛО**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**НА ДИСЕРТАЦИЯ**

**ЗА**

**ПРИСЪЖДАНЕ НА НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛНАТА  
СТЕПЕН „ДОКТОР“**

**Научен ръководител:**

**проф. д-р Панайот Панайотов**

**СОФИЯ, 2018**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на .....2018 г. на заседание на Съвета на департамент „Музика“ на НБУ.

Разработката се състои от увод, четири глави, заключение, библиография и приложения, общо 99 страници.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на .....2018 г. от .....часа в .....зала.....корпус.....ет., НБУ, 1618 София, ул. „Монтевидео“ № 21 на открито заседание с научно жури в състав: .....

.....  
Дисертационният труд е на разположение в офиса на департамент „Музика“ при НБУ.

# СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД .....	3
------------	---

## I. глава ПРИНЦИПИ НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В АВСТРИЯ И МЯСТОТО НА СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКА В НЕГО

1.1. Институции за обучение по музика и тяхното структурно разделение.....	6
1.2. Учебен план за класическа китара в учебните заведения по музика в Австрия...	8
1.3. Основна учебна литература за класическа китара в Австрия и интегриране на съвременната музика в нея.....	11
1.4. Специфични особености на индивидуалното музикално обучение в Австрия и сравнение с практиките в България.....	15

## II. глава. ТВОРЧЕСТВОТО НА ХАНС ВЕРНЕР ХЕНЦЕ (1926 – 2012)

2.1. Живот и творчество в началните години (1926 – 1952) .....	18
2.1.1. Живот в Италия (1953 – 1965) .....	19
2.1.2. Период на музикален активизъм (1966 – 1976) .....	20
2.1.3. Животът на Хенце след 1976 г. и неговите отличия (1976 – 2012).....	21
2.2. Композиционният стил, творчески идеи и естетическа концепция на Ханс Вернер Хенце.....	21
2.3. Основни произведения за китара и струнно-дърпащи инструменти .....	22
2.4. Анализ на произведението „Камерна музика 1958“ .....	23
2.4.1. „Три фрагмента по стихове на Фридрих Хьолдерлин“ за глас и китара .....	26
2.4.2. „Три тентос“ за соло китара .....	27

## III. глава. ТВОРЧЕСТВОТО НА ТОРУ ТАКЕМИТСУ (1930 – 1996)

3.1. Житейски път през ранните години и юношеството (1930 – 1949) .....	34
3.1.1. Двадесетте и тридесетте години (1950 – 1969) .....	35
3.1.2. Откриването на „SEA–мотив“-а през седемдесетте години на XX век (1970 - 1979).....	37
3.1.3. Завръщане към тоналната музика и последни години (1980 – 1996) .....	40
3.1.4. Международно признание, награди и отличия .....	42
3.2. Основни произведения за китара .....	42
3.3. Анализ на произведението „Към морето“ .....	43

3.3.1. I част „Нощ“ .....	45
3.3.2. II част „Моби Дик“ .....	47
3.3.3. III част „Кейп Код“ .....	50
 <b>IV. глава. ТВОРЧЕСТВОТО НА НУЦИО Д‘АНДЖЕЛО (*1955 г.)</b>	
4.1. Живот и творчество .....	54
4.2. Естетика в композиционния стил на Нуцио Д‘Анджело .....	57
4.2.1. Публикувани произведения за китара.....	57
4.2.2. Непубликувани произведения .....	58
4.3. Индивидуално интервю с Нуцио Д‘Анджело .....	58
4.4. Анализ на произведението „Две лидийски песни“ .....	69
4.3.1. I. Tranquillo .....	71
4.3.2. II. Agitato .....	77
 <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	82
 <b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	85
 <b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	91
<i>Приложение 1</i> .....	91
<i>Приложение 2</i> .....	92
<i>Приложение 3</i> .....	96

# **ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

## **Актуалност на изследваната проблематика**

Изборът на темата на дисертационния труд – съвременна музика за класическа китара от средата на XX век в творчеството на Ханс Вернер Хенце, Тору Такемитсу и Нуцио Д'Анджело е мотивиран от една страна от отсъствието на изчерпателна информация в специализираната литература в България и от друга страна от засилващия се интерес на педагози и концертиращи изпълнители към нови композиции. Те вече са част от репертоара на китаристите в световен мащаб, за това е важно да бъдат посочени и систематизирани източниците на информация на български, както и да бъдат направени подробни и адекватни анализи, даващи отправна точка за интерпретация на съвременната музика.

Съвременната музика играе сериозна роля в развитието на инструмента и утвърждаването му на световната сцена. Този факт поражда нуждата от разглеждане, анализиране и систематизиране на педагогическите принципи в Европа, върху които се поставят основите на изучаването на съвременна музика. Темата разгръща ефективно прилаганите методи на работа с деца в областта на класическата китара в страните Австрия и България и отговаря на въпроса какво е мястото на съвременната музика в традиционната педагогика.

## **Обект и предмет на изследването**

**Предмет** на изследване е систематизирано представяне на информация и подробен анализ на поставената тема.

**Обект** на изследването е процесът на обучение по китара в Австрия и България.

## **Основни цели на изследването**

**Целта** на изследването е от една страна да проследи процеса на развитие на класическата китара в педагогически аспект, и от друга страна да осъществи своеобразен мост между композитори и изпълнители, анализирайки сложната материя

в композиторското майсторство на избраните музиканти Ханс Вернер Хенце, Тору Такемитсу и Нуцио Д'Анджело. Дисертацията си поставя за задача също така да предостави на специалистите в областта на класическата китара изчерпателна информация за живота, творчеството и естетическите виждания на композиторите. Навлизайки в детайлите на изпълнителското майсторство в техническо отношение и чрез развиването на аналитични и интерпретаторски въпроси трудът си поставя за задача да изгради комплексна картина на произведенията, която да спомогне усъвършенстването им от изпълнителите на практика. Подобно проследяване на развитието на този стил до сега не е срещано в България и от тук произтича необходимостта от научно изследване по тази актуална за наши дни и географски ширини тема. За да могат българските музиканти да участват активно в културния живот на Европа е важно да се обърне внимание на обстановката в страната по отношение на съвременната музика, което е основна част от настоящия научен труд.

## УВОД

Настоящата дисертация представлява единствен по рода си научен опит в България да бъде изследвана и изяснена сложната музикална материя, зададена от композиторите Ханс Вернер Хенце, Тору Такемитсу и Нуцио Д'Анджело. Трудът обръща внимание първо на началните опити в усвояването на съвременна музика в училищна възраст, разглежда модерните тенденции в съвременната педагогика в Европа и достига до най-високото професионално ниво, посредством структурни анализи и музикално теоретични изследвания. Проучванията са базирани на авторитетни чужди и български издания в сферата на музиката и посредством собствено изследване и провеждане на индивидуално интервю с един от композиторите – Нуцио Д'Анджело.

Обобщено научният труд е съставен от четири глави:

В **Първа глава** ще бъдат разгледани принципите на образование в Австрия и мястото на съвременната музика в него, т. е. кои институции са отговорни за обучението по музика и какъв е техният статут. Ще бъде представен учебния план за класическа китара, приет и легитимен за цялата страна. Ще бъде обърнато специално внимание на основната учебна литература за класическа китара в Австрия и интегрирането на съвременната музика в нея. Специфичните особености на индивидуалното музикално обучение в Австрия ще бъдат сравнени с практиките в България на базата на личния опит на авторката и литературата, използвана за постигане на компетентна и обективна гледна точка.

Във **Втора глава** на дисертацията фокусът ще бъде поставен върху творчеството на Ханс Вернер Хенце и в частност неговото произведение „Камерна музика 1958“. В хронологична последователност ще бъде проследен творческият му път, утвърдил го като един от най-значимите композитори на XX и XXI век. Разгледани ще бъдат композиционният му стил, творчески идеи и естетическа концепция, върху които той изгражда неповторимия си, характерен почерк. Чрез систематизиране на основните произведения за китара и струнно-дърпащи инструменти на Ханс Вернер Хенце ще се даде изчерпателна информация за композитора и преклонението му пред класическата китара. В следствие на представените сведения ще бъде направен подробен музикален анализ на

произведението „Камерна музика 1958“, с акцент върху частите с основно участие на китара „Три тентос“ и „Три Фрагмента по Фридрих Хьолдерлин“.

**Трета глава** на дисертацията ще бъде анализирано творчеството за класическа китара на световно известния японски композитор Тору Такемитсу. Тук ще бъде разгледана връзката му с природата и как тя оказва влияние върху композиционната му техника. Този раздел се концентрира върху произведенията на Такемитсу за китара като ще анализира иновативна интервалова структура, която той ползва за изграждане на образа на творбата „Към морето“ за китара и алт-флейта. Ще бъдат описани предизвикателствата, пред които са изправени интерпретаторите на пиесата „Към морето“ и ще бъдат предложени решения и възможни изходи от трудностите в музикално и техническо отношение в нея.

**В Четвърта глава** ще представи индивидуално интервю с композитора Нуцио Д'Анджело, проведено във Флоренция на 5 ноември 2018 г. След систематизиране на неговите биографични данни ще последва подробен музикален анализ на емблематичната му творба за класическа китара „Две лидийски песни“. Установени ще бъдат източниците на вдъхновение и връзката на съвременния композитор с традициите на класическата музика, тяхното взаимодействие в творчеството му и резултатът от натрупания опит.

Дисертационният труд поставя началото на една важна за бъдещето на класическата китара практика – прилагането на задълбочен анализ и внимание към смисъла, вложен от композиторите на съвременна музика по време на изучаването на произведенията. Съвременната музика е постоянен обект на внимание в световен мащаб и този факт дава основание за изследване на темата и в България.

Изследователската и изпълнителска дейност по цялостното завършване на научния труд беше подкрепена от научния ръководител в лицето на проф. д-р Панайот Панайотов и Департамент „Музика“ на Нов Български Университет. За тяхното отделено време, усилия и организация авторката изказва искрената си благодарност.

Италианският композитор Нуцио Д'Анджело предоставя единствено на авторката личния си архив от чернови по работата върху „Две лидийски песни“ и под формата на майсторски клас споделя опита и препоръките си относно творбата. С негово разрешение те са публикувани за читателите на настоящата дисертация, за което авторката поднася своето признание.



# **I. глава ПРИНЦИПИ НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В АВСТРИЯ И МЯСТОТО НА СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКА В НЕГО**

## **1.1. Институции за обучение по музика и тяхното структурно разделение**

В този раздел са разгледани специфичните особености на обучението по класическа китара и подготовката на кандидат-студенти в държавните училища в Австрия. В детайли са разгледани наличните форми на обучение, учебния план, предложената литература, възрастовите групи и педагогическите практики за усвояване на материала от учениците.

По данни на Конференцията на австрийските музикални заведения от май 2018 г.<sup>1</sup>, музикалните училища в цяла Австрия са 370 на брой. В тях се обучават 200 000 ученика от 7 000 учителя. Освен основните училища съществуват много техни филиали, които достигат общо 2 000 допълнителни сгради. Тези институции имат бюджет от 250 милиона евро, от които 63% се поемат от страната, 20% от родители и 17% от общините.

Музикалните училища са независими от общообразователната система и предлагат единствено уроци по специален предмет и свободноизбираеми музикални курсове. Младежи на различни възрасти, като горната граница е 18 годишна възраст, могат да постъпят от начално ниво всяка година в тези училища, в някои случаи без полагане на приеман изпит за установяване на нивото на кандидатите.

Съществуват и профилирани държавни музикални гимназии по музика, които са значително по-малък брой – само по една в големите градове. Те предлагат общообразователна част и интегрират в нея ежеседмично усвояването на музикални предмети като солфеж, музикална теория, анализ, хармония, история на музиката.

Следваща форма на обучение са държавните музикални консерватории, занимаващи се с обучението по музика на ученици. Те са по една в столиците на всеки регион на Австрия – Виена, Грац, Залцбург, Инсбрук, Айзенщадт, Фелдкирх, Линц. В Австрия с името консерватория се назовават, както висши учебни заведения, предлагащи бакалавърски и магистърски степени, така и специализирани музикални заведения, които имат подобен принцип на действие како музикалните училища, но

---

<sup>1</sup> <http://komu.at/ueberuns/datenzahlen.asp>, 10.05.2018.

имат различен статут от тях. Консерваториите, занимаващи се с обучението на ученици и кандидат-студенти предлагат широк спектър от допълнителни курсове, които са интегрирани много дълбоко в учебната програма и имат задължителен характер. Изпитите за завършване на дадено ниво са идентични с тези в музикалните училища. Музикалните консерватории от този вид целят професионална подготовка на музиканти, които искат да продължат образованието си във висше учебно заведение като университет.

## 1.2. Учебен план за класическа китара в учебните заведения по музика в Австрия

В Австрия през 1994 г. е създаден общия учебен план на музикалните училища, отнасящи се за цяла Австрия. Преди тази година всеки отделен регион (Долна Австрия, Виена, Горна Австрия, Щирия, Тирол, Каринтия, Залцбург, Форарлберг и Бургенланд) разполагаше със собствен план, съдържащ различни изисквания. Целта на общия план е централизирано и целенасочено обучение по музика, което дава стабилна основа за развитие на учебните заведения по музика в страната. Това е първият и основен педагогически стълб на държавните музикални училища, изготвен от 2500 учители в продължение на две години. Процесът и резултатът – финалният план са съгласувани с европейските норми и изисквания на университети и консерватории.

От изложената информация в дисертационния труд може да се заключи, че изискванията за покрит материал през годините са сравнително по-малки от тези в музикалните училища в България. Професионалното развитие, включващо дисциплина на упражнение всеки ден, детайли в музикално-аналитичен план, усвояване на технически трудности и изграждане на собствен мироглед и стил на изпълнение не винаги са част от заниманията по музика в Австрия. Учителите се съобразяват с индивидуалните цели на ученика и неговото семейство. Въпреки че, на теория целеустремеността и сериозността са качества, необходими за започване на музикално обучение, на практика това е невъзможно в голям процент от случаите. Причината от една страна е огромният прием на кандидати, от друга е невъзможността на учениците да се задълбочат само в избрания инструмент, поради тяхната заетост с много други извънучебни занимания.

### 1.3. Основна учебна литература за класическа китара в Австрия и интегриране на съвременната музика в нея

Изучаваният репертоар за класическа китара е стилистично разнообразен и обхваща всички епохи, както и етнологични и регионални музикални стилове. Състои се от оригинална литература и аранжирани пиеси от времето на Ренесанса, Барока, Класицизма, Романтизма и музиката от XX и XXI век. Популярните жанрове като поп, рок, джаз, световна музика и *fingerstyle* също присъстват в учебния план за класическа китара, както и пиеси от Латинска Америка и народна музика. Заедно със соловия характер на класическата китара, в контекста на австрийските музикални училища тя се превръща в част от разнообразни формации като съпровождащ инструмент.

Педагозите в начално ниво разполагат с огромен избор от школи, учебници и сборници по китара. Немскоговорящите страни са в добра комуникация помежду си, поради което в Австрия се среща голям брой немски издания, като тези на Мария Линеман, Юрг Киндле, Герхард Швертбергер, Хайнц Тойхерт и други.

Поради навлизането на груповото обучение по музикален инструмент в Австрия, което постепенно измества индивидуалните уроци, с цел повече хора да получат възможността да се докоснат до музика. Михаел Лангер, както и редица други автори, публикува сборници с пиеси за камерна музика. Друга особеност на обучението в Австрия е широкият интерес към популярната музика. В тази област школите стават огромен брой с многообразни методики за различните степени на владееене на инструмента, започващи от схеми и табулатури без ноти и стигащи до акорди и хармонии, използвани в джаз музиката, предназначени за напреднали ученици.

Интегрирането на съвременната музика в литературното богатство на инструмента в Австрия е основна черта на напредналите педагози в страната. От началните стъпки в обучението по китара има възможности за въвеждане на съвременна музика в груповите и индивидуални занимания по специален инструмент. Произведения на композитори като Карлхайнц Щокхаузен, Роман Хаубенщок-Рамати, Джон Кейдж, Тери Райли, Кийт Джарет, Анестетис Логотетис дават възможността на интерпретаторите за себеизразяване извън рамките на перфектни технически умения на даден инструмент. Още в университетите в Австрия студентите по музикална педагогика получават солидно образование за използването на съвременни методи и школи в индивидуалните уроци по специален предмет, както и по камерна музика.

Интердисциплинарното обучение се превръща в основен модел за страната в последните години.

#### 1.4. Специфични особености на индивидуалното музикално обучение в Австрия и сравнение с практиките в България

В Австрия все повече навлиза груповото обучение по специален инструмент и особено в сферата на класическата китара, което има позитивни и негативни последици в дългосрочен план. От една страна тези часове спомагат изграждането на социални компетенции и повишават нивото на мотивация на учениците, но в професионален аспект не успяват да предложат всички така важни етапи на индивидуална подготовка. В зависимост от възрастта на обучаващите се, музикалните училища предлагат модули от 25 мин., 40 мин. и 50 мин. на седмица. В българските музикални училища индивидуалните занимания по специален инструмент са с продължителност от 45 мин. и се провеждат два пъти в седмицата. Те биват допълнени от часове по задължително пиано в периода от осми до дванадесети клас. То подпомага овладяването на музикално-теоретичните дисциплини, основният инструмент и ансамбловото музициране.

В австрийските музикални училища проверка на усвоения материал се провежда всяка трета или четвърта година, след приключване на дадено ниво (елементарно „Junior“, начално „Бронз“, средно „Сребро“ и напреднало „Злато“). Нивата нямат отношение към възрастта или класа в училище на дадения ученик. За сравнение – в България се провеждат годишни изпити за установяване на напредъка на младите музиканти, чието музикално обучение върви успоредно с общообразователната степен.

Една от основните разлики в обучението в двете страни е фактът, че в Австрия няма разделение между непрофесионалните музиканти и учениците, които искат да се занимават професионално с музика. Философията на музикалното обучение е възможно повече хора да се докоснат до музикален инструмент. В същото време музикалните училища в България осъществяват процес на подбор чрез приемни изпити, което се отразява на броя на учениците, изучаващи музика.

Мястото на съвременната музика от XX век в българските учебни заведения изглежда на пръв поглед не достатъчно развито от гледна точка на информация, литература и интеграция в учебния план, но с времето интересът на педагозите, а и на

самите обучаващи се е изключително засилен. С напредване на технологиите, съвременната музика става по-достъпна, съответно открива нови въпроси и предизвикателства пред музикантите в България, на които този научен труд има за задача да даде отговори.

## **II. глава. ТВОРЧЕСТВОТО НА ХАНС ВЕРНЕР ХЕНЦЕ (1926 – 2012)**

### **2.1. Живот и творчество в началните години (1926 – 1952)**

Ханс Вернер Хенце е много странна личност, емблематичен композитор за XX век с единствен по рода си музикален изказ. Детството на композитора започва в многочленно семейство на баща музикант и майка посетила живота на децата си. Роден през 1926 г. в Гютерсло, Германия, още от ранна възраст усеща негативния политически и социален натиск на националистическата партия в страната. Това го тласка в последствия да се обърне срещу политическия режим и да стане активен антифашист. От 1942 г. до 1943 г. Хенце получава стипендия от Държавното музикално училище в Брауншвайг, където изучава едновременно пиано, ударни инструменти и хармония.

През май 1946 г. Хенце започва обучението си по композиция при Волфганг Фортнер (1907–1987). По време на следването си той интензивно се занимава с музиката на Паул Хиндемит (1895–1963), Бела Барток (1881–1945) и Игор Стравински (1882–1971). Под музикалното ръководство на Йозеф Руфер (1893–1985) в Мюнхен и Рене Лайбовиц (1913–1972) в Дармщадт и Париж, Хенце става първият немски композитор, който използва похватите на дванадесет тоновата композиционна техника. Следват множество композиции в разнообразни музикални жанрове и за различни инструменти и състави.

Решаващ момент в живота на Хенце е неговото запознанство с поетесата Ингеборг Бахман. Тяхното приятелство се оказва дългогодишна дружба, довела до нови инспирации и споделяне на творчески възгледи.

#### **2.1.1. Живот в Италия (1953 – 1965)**

През 1953 г. композиторът решава да се премести в Италия, където продължава делото си. Хенце се установява във Форио, остров в южна Италия в близост до Неапол. През същата година Ингеборг Бахман го последва и също се заселва на острова. Първите години от престоя си в Италия Хенце посвещава а работата си върху операта „Цар елен“ („König Hirsch“) по либрето на Жан Антоан Крамер (1655–1725). Композиционният процес, в който Хенце започва с техниката на додекафонията, а по-

късно се ориентира към вокални и тонални похвати, продължава три години. През 1955 г. завършва следващата си опера „Булевард Самота“ („Boulevard Solitude“), следват произведенията – „Пет неаполитански песни“ („Fünf neapolitanische Lieder“) през 1956 г. и „Ноктюрни и Арии“ („Nachtstücke und Arien“) през 1957 г.

В следствие на едно негово пътуване в Гърция, Хенце написва шедьовъра „Камерна музика 1958“ („Kammermusik 1958“), в основата на която стои одата на Фридрих Хьолдерлин (1770–1843) „В прекрасна синева“ („In lieblicher Bläue“). Музикалните и литературни теми в „Камерна музика 1958“ биват доразработени и разгърнати и в следващото му произведение „Принцът от Хомбург“ („Der Prinz von Homburg“), което той посвещава на Игор Стравински.

В периода между 1962 г. и 1966 г. Хенце работи върху своята „Пета симфония“ и преподава композиция в университета Моцартеум в Залцбург, Австрия. На 9 и 12 април 1964 г. всички пет симфонии биват поставени под диригентската палка на Херберт фон Караян (1908–1989). Хенце получава заявки за композиции от Немската опера Берлин и Залцбургския фестивал. Идеята за темата на операта „Басаридс“ („Bassarids“ 1964–1965) идва от Уистън Хю Одън (1907–1973). С огромен успех на 6 август 1966 г. бива посрещната премиерата на операта в рамките на Залцбургския фестивал. Този момент е знаменателен за Ханс Вернер Хенце и с него той достига върховна точка в кариерата си.

#### 2.1.2. Период на музикален активизъм (1966 – 1976)

Хенце работи заедно с Борис Блахер (1903–1975), Пол Десо (1894–1979), Карл Амадеус Хартман (1905–1963) и Рудолф Вагнер-Регени (1903–1969) върху общата им композиция „Юдейска хроника“ („Jüdische Chronik“), чиято премиера се състои в Кьолн. На 18 февруари 1968 г. с Луиджи Ноно (1924–1990) и други музиканти и артисти се включват в протестната демонстрация срещу Виетнамската война.

Ораторията „Плаващата Медуза“ („Das Floß der Medusa“) по либрето на Ернст Шнабел (1913–1986) става едно от най-популярните произведения на Хенце. То е написано за сопран, баритон, смесен хор и оркестър и представлява протест срещу убийството на Че Гевара (1928–1967), Бенно Онезорг (1940–1967) и Мартин Лутер Кинг (1929–1968) и военните действия по време на Виетнамската война. През следващите години музикалният изказ на Хенце е силно повлиян от политиката –

„Песни за мецосопран и тенор“, 22 немски, английски, италиански и испански песни, и други оркестрови произведения. „Идваме на реката“ („Actions for Music We come to the River“) е последния символ на политическия активизъм на композитора.<sup>2</sup> От 1976 г. до 1980 г. се изявява като артистичен директор на „Cantieri internationale d'Arte“ в Монтепулчано, Тоскана. През следващите години Хенце организира и други подобни събития с педагогическа цел, обединяващи хора и изкуства като „Музикални работилници Мюрцтал“ и „Младежки фестивал Дойчландсберг“

### 2.1.3. Животът на Хенце след 1976 г. и неговите отличия (1976 – 2012)

През 80-те и 90-те години на XX век композиторът организира множество курсове – „Композирай в училище“ в Рендсбург, „Международен фестивал за музикален театър“ и „Биенале“ в Мюнхен. Хенце е гост професор в Копенхаген, Уелс, Сиена и Кралската музикална академия в Лондон, Музиклната академия в Базел и други. През 1980 г. Хенце става професор в Университета в Кьолн, където преподава 11 години до 1991 г. Той е награден с много награди и отличия за високи постижения, между които „Награда на град Позитано“ за балетите „Ундине“ и „Орфей“ (1980 г.); „Почетна награда за култура“ на Мюнхен (1996 г.); „Награда Абиати“ на Националната асоциация на музикалните критици в Генуа (1998 г.); „Награда за класика“ в Кан в категорията „Най-добър композитор“ (2001 г.); „Награда на Лорънс Оливър“ в категорията „Най-добра оперна продукция“ за „Булевард самота“ в Кралската опера в Лондон през 2002 г.; „Почетен орден за заслуги“ на ордена на Бундесрепублика Германия със звезда (2007 г.); „Европейска награда за култура“ на Културен Форум Европа (2010 г.) и много други. Хенце е награден с почетна докторска степен от университетите в Оснабрюк, Мюнхен, Единбург, Флоренция, Кралския колеж за музика в Лондон и става почетен гражданин на градовете Монтепулчано и Марино.<sup>3</sup>

### 2.2. Композиционният стил, творчески идеи и естетическа концепция на Ханс Вернер Хенце

Хенце изгражда свой собствен почерк, комбинирайки неокласическите идеи на Игор Стравински (1882–1971) с експресионистични елементи, присъщи за

---

<sup>2</sup> Abels, N. Schmierer, E. *Hans Werner Henze und seine Zeit*. Regensburg, 2013, с. 279.

<sup>3</sup> Blume, F. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 8, Kassel, 2006, с. 1329 – 1330.



творчеството на Арнолд Шьонберг (1874–1951). Музикалният изказ на Хенце звучи модерно и оригинално, напомняйки на изразителността на други световни композитори, което поставя името му между класиците в немската история на музиката. Пример за Хенце са Карл Амадеус Хартман (1905–1963), Албан Берг (1885–1935), Игор Стравински, Арнолд Шьонберг, Чарлс Айвс (1874–1954), Густав Малер (1860–1911), Рихард Вагнер (1813–1883), Джузепе Верди (1813–1901), Лудвиг ван Бетовен (1770–1827), Волфганг Амадеус Моцарт (1756–1791), Йохан Себастиан Бах (1685–1750), Клаудио Монтеверди (1567–1643). Визирайки модерните композиционни техники и похвати през XX век, Хенце е вдъхновен от майсторството на Малер, а поетесата Ингеборг Бахман му повлиява основно в артистичен аспект. Двамата споделят възгледа за проникването на изкуството във всяка част от живота на хората и вплитането му в техните радости и страдания. Същата гледна точка споделят и други изкуствоведи в обкръжението на композитора – писателите Уистън Хю Одън (1907–1973) и Честър Калман (1921–1975), Ханс Магнус Енценсбергер (1929\*), заедно с които Хенце работи върху проектите си, както и неговите лични приятели Малер Франсоа Бейкън (1909–1992) и Ренцо Веспиняни (1924–2001). В този смисъл обширното музикално дело на Хенце остава винаги в тесен контакт с театъра, изобразителното изкуство и литературата. Хенце държи да бъде разбран чрез музиката си. За него тя е форма на комуникация, но не само в теоретичен смисъл. Тя му дава свободата да изрази чувствата си, да ги сподели на практика те да достигнат до слушателя и да го докоснат в най-дълбокия си истински смисъл. Хенце държи на искреността във всеки елемент на изкуството, без значение от специфичния му характер - възпяващ, саркастичен, ярък или мрачен, активен или съзерцаващ. Той се слива напълно с творбата си, целяйки да изненада публиката, да ѝ поднесе нещо напълно ново, нечувано досега.<sup>4</sup>

### 2.3. Основни произведения за китара и струнно-дърпащи инструменти

В този раздел съм извадила и систематизирала всички произведения, които Хенце пише за китара и струнно-дърпащи инструменти, като съм включила и пиесите за камерен състав с участието на китара. Данните са взети от общата база данни на

---

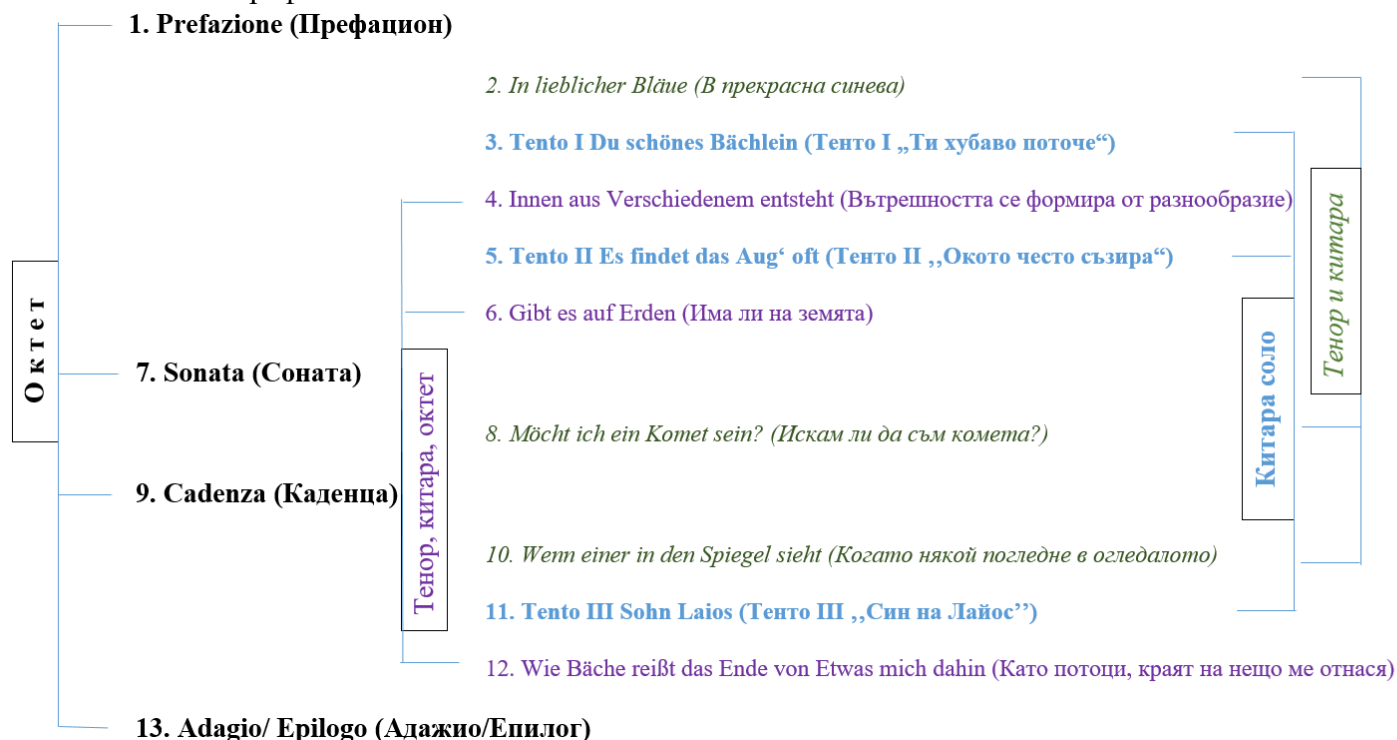
<sup>4</sup> **Blume, F.** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Personenteil 8, Kassel, 2006, с. 1346 – 1349.

„Фондация Ханс Вернер Хенце“ („Hans Werner Henze Stiftung“, Südliche Auffahrtsallee 17, D-80639 München).

## 2.4. Анализ на произведението „Камерна музика 1958“

„Камерна музика 1958“ е композирана за ансамбъл, включващ тенор, китара, кларинет, валдхорна, фагот, две цигулки, виола, виолончело и контрабас като отделните част се състоят от различни състави. Творбата е в дванадесет части: 1. „Префацион“ („Prefazione“), 2. „В прекрасна синева“ („In lieblicher Bläue“), 3. Тенто I „Ти хубаво поточе“ (Tento I „Du schönes Bächlein“), 4. „Вътрешността се формира от разнообразие“ („Innen aus Verschiedenem entsteht“), 5. Тенто II „Окото често съзира“ (Tento II „Es findet das Aug‘ oft“), 6. „Има ли на земята“ („Gibt es auf Erden“), 7. „Соната“ („Sonata“), 8. „Искам ли да съм комета?“ („Möcht ich ein Komet sein?“), 9. „Каденца“ („Cadenza“), 10. „Когато някой погледне в огледалото“ („Wenn einer in den Spiegel sieht“), 11. Тенто III „Син на Лайос“ (Tento III „Sohn Laios“), 12. „Като потоци, крайт на нещо ме отнася“ („Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin“) и 13. „Адажио/Епилог“ („Adagio/ Epilogo“). Ханс Вернер Хенце посвещава „Камерна музика 1958“ на английския композитор Бенджамин Бритън (1913–1976). Темата на произведението е вдъхновена от стихотворението на известния немски поет Фридрих Хьолдерлин (1770–1843). Както много други концерти и камерни произведения на Хенце и „Камерна музика 1958“ е създадена за определени музиканти – тенорът Питър Пиърс (1910–1986) и китаристът Джулиян Брийм (\*1933 г.).

Графика 2.



#### 2.4.1. „Три фрагмента по стихове на Фридрих Хьолдерлин“ за глас и китара

„Три фрагмента по стихове на Фридрих Хьолдерлин“ за глас и китара, както и „Три тентос“ са части, които могат да се изпълняват самостоятелно от цялостната творба „Камерна музика 1958“.

Фридрих Хьолдерлин е немски поет от началото на XIX век. Той започва творческия си път под влиянието на Шилер и немския литературен Класицизъм, пишейки римувани химни върху абстрактни теми в този ранен период. В последствие обръща взор към античните поетични форми на одата и елегията, които са белязани от сложни метрични стъпки, където поетът разкрива изключителното си майсторство.

Хенце възприема лирично-романтичния стил на Хьолдерлин и го превъплъщава в музика с произведението си „Камерна музика 1958“. Трите „Фрагмента по Хьолдерлин за глас и китара“ звучат много емоционално, същевременно абстрактно и сътворяват атмосфера, която сякаш не е от този свят.

Първият дует за глас и класическа китара носи името на поемата „В прекрасна синева“. В тази част се откриват и импровизационни елементи и в двете партии. Бележките „лежерно“, „вибрато“, „напевно“, „спокойно“, които са поставени лично от композитора, които подсказват за тиха динамика и сравнително бавни темпа допринасят за фината структура на първия фрагмент. Изразителните разложени акорди и флажолети разкриват специфичните възможности за тоново възпроизвеждане и мекия тембър на китарата, който кореспондира с фактурата на партията на тенора. Първата песен е разделена на две основни части, съставени от десет такта. Вокалната партия започва с интервала ч. 5 (ла–ми), който има обединяваща роля за цялото произведение. Встъплението на китарата е с арпежиран ми–минорен акорд, който звучи едновременно с ми бемол във вокалната партия. Малките секунди, явяващи се в двете партии преобладават в този фрагмент и продължават на напомнят за себе си в следващите части на композицията.

Във втората песен напевните мелодии са съпроводени от ритмично движение в китарната партия. Основен белег на този фрагмент са виртуозните пасажии и огромното ритмично разнообразие. Синкопите, акцентите на слабо време, триоли и квинтоли са характерни за тази песен. Акордите са звучни и често дисонантни, а мелодиите са свободно разпяти.

Третата песен започва мечтателно със звучни, разложени акорди. В нея китарата има основна роля с виртуозен характер до края на песента, където има по-спокойна, заключителна функция.

#### 2.4.2. „Три тентос“ за соло китара

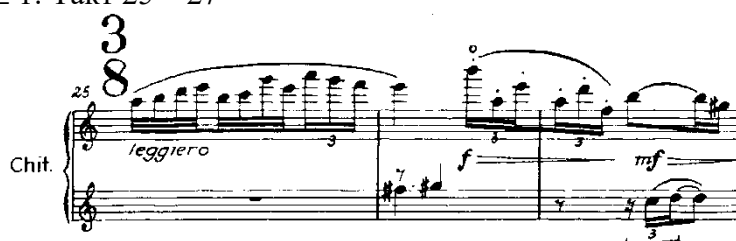
„Три тентос“ за соло китара представляват своеобразен преход между другите части за повече инструменти. Те са кратки, но въпреки това всяко от тях притежава свой собствен характер и мелодика. Тематиката на „Три тентос“ носи белезите на съвсем нов за времето си композиционен стил. Музикалните идеи черпят вдъхновение от неокласицизма, додекафонията, антична Гърция, а също и от специфичните за инструмента похвати като смяна на тембри, флажолети. Въпреки че Хенце използва композиционните похвати на додекафонията и в свои предишни произведения, „Три тентос“ остават вокално и тонално ориентирани. Спецификата на пиесите се обуславя от тяхната мелодична звучност. В същото време трябва да се отбележи и вземе под внимание особено важната роля на интерваловите отношения. Метро-ритмичното разнообразие и често сменящия се размер допринасят за изграждането на мечтателен, свободен и импровизационен характер. Съчетанието от темпо ритъм и мелодия придават на музикалните мотиви различни нюанси – от спокоен до драматичен, както например се наблюдава в третата част. Интересен факт е, че в партитурата на „Камерна музика 1958“ срещаме партията на китарата, записана на две отделни петолиния, съответно на сол и на фа ключ. Тази нетипична за инструмента нотация спомага за отделянето на гласовете един от друг и разграничава ясно мелодията от съпровода във всеки момент от произведението. Музикалното издателство „Шотт“ издава отделен свитък, който съдържа само „Три фрагмента по стихове на Хьолдерлин“ и „Три тентос“, където китарната партия е записана на едно петолиние и само на сол ключ. Нотните примери, които съм използвала в детайлните анализи на произведенията показват оригиналния нотопис на две петолиния (Henze, H. W. *Kammermusik* 1958. Schott, Mainz, 1976).

Тенто I започва с изразително встъпление във силна динамика, което завършва с основния за произведението интервал г. 2 (фа диес – сол диес). Този интервал се наблюдава както в мелодията, така и в съпровождащия глас. Още в началото със задаването на метрономното темпо и *tranquillamente* се загатва спокойната атмосфера

на пиесата. Динамическият диапазон остава почти през цялото време в границите между *piano pianissimo* и *piano*. Творбата е изградена от отделни, сравнително кратки мотиви, които преливат един в друг, често посредством използването на свободни струни, които отзвучават или легато. Основна притегателна сила представлява интервала ч. 5, който се среща, както в мелодична последователност, така и едновременно звучащ. Примери за това са интервалите си – фа диез и фа диез – до диез, които ярко присъстват в няколко мотива.

В такт 26, след изразително развитие идва кулминацията във *forte*.

Нотен пример № 1: Такт 25 – 27<sup>5</sup>



Следват мотиви с мечтателна характеристика на мелодиите.

Тенто II притежава драматични черти и поради тази причина контрастира с предходната част, но в структурно отношение може да се каже, че има известни допирни точки. Тенто I разчита основно на мотивната работа, което наблюдаваме и в Тенто II. Разликата е, че докато мотивите в първата част са кратки и свързани помежду си в музикално отношение, във втора част те са по-рязко отделени един от друг, фактурата е по-сгъстена, фразите са по-дълги и всеки фрагмент има свой собствен характер. Терминът *Allegro rubato* позволява свободна интерпретация, но трябва да се има предвид през цялото време, че основополагащият елемент на тази част е ритъма. Изключително сложен, бърз и разнообразен, той следва да е много ясно и точно изпълнен, за да се предаде убедително характера на творбата. Темата в такт 10 (*leggiere, quasi legato*) е контрастна и придава лекота и напевност с непрестанно шестнадесетинково движение. Тук композиторът обръща особено внимание на интерваловото отношение между си бемол – сол. Интересно е, че те се явяват на всеки път на различно метрично време и в различни гласове, което загатва игривост и подвижност.

<sup>5</sup> Henze, H. W. *Kammermusik* 1958. Schott, Mainz, 1976, с. 11.

Нотен пример № 2: Такт 10 – 13<sup>6</sup>



След интензивното развитие на мелодията във висок регистър започва част *Vivace* във *fortissimo*, която комбинира звучни акорди със скокове на мелодията в дисонантни интервали – г. и м. 7. Следващата тема (такт 30) с танцуваден характер встъпва изненадващо във високия регистър. Мелодия съдържа много скачащи интервали и акцентирани шестнадесетини, които отново връщат светлото и леко звучене.

Тенто III притежава лиричен характер, построен на основата на две музикални идеи, които са представени последователно още в самото начало. Напевната и изразителна първа тема се разгръща в тригласна структура, комбинираща активно гласоводене с средния глас и ясна мелодия с лека текстура в горния глас (такт 1 – 2). Тази част възвръща носталгичното и мечтателно настроение на Тенто I.

Нотен пример № 3: Такт 1 – 5<sup>7</sup>

III



В трети такт встъпва втория мотив, изграден на ритмичното движение в шестнадесетини. Той е основан на редуването на тоновете сол и ми в горния глас. Тази малка терца внася светлина и ведрост след сериозното встъпление. Хенце сам оптически загатва за промяната в характера, записвайки нотите на втората тема с по-ситен шрифт, за да бъдат изпълнени с лекота и финес. Произведението се основава на принципа на постоянната смяна на тактов размер и многократните варирани повторения на втората мелодична тема, между които намират място нови напевни мотиви (*cantabile*). Откриват се и белези на полиритмия в една от вариациите на мотива. В такт 22 (*piu mosso*) се наблюдава активно развитие, водещо към виртуозни

<sup>6</sup> Henze, H. W. *Kammermusik* 1958. Schott, Mainz, 1976, с. 20.

<sup>7</sup> Пак там, с. 61.

пасажи със специфичен, драматичен колорит. В тази част интервалът терца, както и появата на терцови движения са често срещани. Този факт предполага тоналната ориентираност на произведението.

### III. глава. ТВОРЧЕСТВОТО НА ТОРУ ТАКЕМИТСУ (1930 – 1996)

#### 3.1. Житейски път през ранните години и юношеството (1930 – 1949)

Тору Такемитсу е роден на 8 октомври 1930 г. в Хонго, квартал в Токио като първи син в семейството на Такео и Рейко Такемитсу. Подобно на Ханс Вернер Хенце, на Такемитсу също се налага да живее във тежката обстановка на Втората световна война. През 1930 г. семейството се мести в Далиан, Китай, където бащата работи като застраховател. Седем години по-късно той се връща сам в родината си Япония, за да посещава училище и заживява при чичо си в Токио. Лелята на Тору Такемитсу била учителка по *кото* музика (японска цитра). Още същата година баща му се разболява, а през 1938 г. умира малко след като цялото семейство се завръща в Япония.

Най-голямо влияние върху развиването на интереса на младия Тору Такемитсу оказва именно леля му. Нейната роля в живота му е изключително важна, поради което той посвещава свои произведения в по-късните си години на нея и на японски инструмент *кото*, който тя владее. Следват влияния на чуждестранната музика от западните страни, забранена в Япония. В следствие на тежкия живот, който композиторът води, той се разболява от туберкулоза. Чрез авто-дидактически методи и четейки учебници по музикална теория, композира собствени произведения дори преди да притежава пиано. В резултат на това достига до идеята за съчетаване на красиви мелодии с внезапни шумове, а паралелно с това се развива концепцията за „конкретната музика“ във Франция, която се основава на подобни принципи.

##### 3.1.1. Двадесетте и тридесетте години (1950 – 1969)

Това е период на много активно развитие в музикално отношение на композитора. Той започва да членува в различни организации и сдружения на композиторите в Япония. През 1951 г. Такемитсу основава свой собствен съюз на артистите на име „Джиккен Кобо“ („Експериментална работилница“). Членове стават авангардни млади артисти от различни сфери на изкуството като например композитора Сузуки Хиройоши (1929–2006), пианиста Сонода Такахиро (1928–2004), поета и критик Акияма Кунихару (1929–1996) и много други. Сдружението съществува шест години между 1951 г. и 1957 г. и е свързващо звено на различни жанрове.



През този период Такемитсу се запознава с актрисата Уакаяма Асака. Докато работи в сдружението „Джиккен Кобо“ Такемитсу композира музика за филми, театри, радио и телевизия. През 1953 г. заболяването му от туберкулоза се възобновява. За да може да се издържа той работи постоянно за радиото като аранжира известни джаз стандарти и поп песни. Подтикнат от трудната си съдба и смъртта на музикалния си ментор композитора Хаясака Фумио (1914–1955), също болен от туберкулоза, Такемитсу пише „Реквием за струнни“ („Rquiem for Strings“). Непосредствено след това болестта му отново отшумява, а произведението му е оценено високо от Игор Стравински (1882–1971), което води до световното признание на Тору Такемитсу.

### 3.1.2. Откриването на „SEA–мотив“-а през седемдесетте години на XX век (1970 - 1979)

Първото произведение, в което Тору Такемитсу въвежда т. нар. „SEA–мотив“ („Морски мотив“) е „Зима“ („Winter“) през 1971 г. „SEA–мотив“<sup>8</sup> е последователност от тонове – *s (es)*, *e* и *a* (отговарящи на ми бемол, ми и ла), които образуват интервалите малка секунда и чиста квинта или кварта. Освен това думата „sea“ на английски означава море, което отразява връзката на композитора с водата. Тя е основен елемент в композиционната техника на Такемитсу. През този период идеята за „SEA-мотив“-а и неговата разработка се установява като негов характерен композиционен похват.

Също така Тору Такемитсу започва да обръща поглед към годишните времена като основна тема в творчеството си. Доказателство за това са творбите „Четири сезона“ („Four Seasons“ 1970 г.), „Зима“ („Winter“ 1971 г.), „Есен“ („Autumn“ 1972 г.), „В есенната градина“ („In an Autumn Garden“ 1973 г.), „Сияйна есен“ („Glowing Autumn“ 1978 г.). Последното произведение е продуцирано като филмова музика и представлява единственото танго, което Такемитсу композира. С него той се отдалечава от темите, свързани с японската традиционна музика и инструментариум. През 1974 г. Такемитсу композира за китариста Шомура Кийоши (\*1947 г.) пиесата „Фолиос“ („Folios“) за соло китара. Интересен факт е, че „SEA-мотив“-ът се открива и в самото име на композитора. Това още повече затвърждава връзката и страстта му към елемента вода.

---

<sup>8</sup> Sea (от англ.) – море

### 3.1.3. Завръщане към тоналната музика и последни години (1980 – 1996)

През последните си години композиторът изгражда свой собствен стил и този негов стремеж го води до края на живота му. Най-значителните от неговите последни произведения са „My Way of Life“ (1990 г.), посветено на Майкъл Вайнер (1943–1989), директор на Лондонския симфоничен оркестър. „Quotation of Dream“ (1991 г.) и „And then I knew 'twas Wind“ (1992 г.) са силно повлияно от Клод Дебюси (1862–1918). През 1993 г. Такемитсу посвещава творбата „Equinox“ на приятеля си китариста Шомура Кийоши. Тя е вдъхновена от едноименната картина на Жоан Миро (1893–1983). Пиесата „Archipelago S“ (1993 г.) е посветена на шестдесетия рожден ден на Джулиан Брийм. Следват „Spirit of Garden“ (1994 г.), „A Bird came down the Walk“ (1994 г.) за виола и пиано. През 1995 г. Такемитсу пише китарната пиеса „In the Woods“, за което той изучава не само горския пейзаж, но и пресъздава чрез него своите впечатления и спомени от най-близките си хора. „Spectral Canticle“ (1995 г.) носи името на стихотворение на Емили Дикинсън (1830–1886) и пресъздава неговите рими в звуци. „Air“ (1995 г.) за соло флейта е последната композиция на Тору Такемитсу.

### 3.1.4. Международно признание, награди и отличия

Тору Такемитсу е отличен с награди за композиция от целия свят. За композицията си „Tableau“ е награден с „Prix Italia“ през 1958 г., получава „Otaka Prize“ през 1976 г. и 1981 г. През 1987 г. следва Награда на филмовите критици в Лос Анджелис за партитурата „Ran“ и през 1994 г. – Наградата за музикална композиция на университета в Луисвил за произведението „Fantasma/Cantos“. В родната си страна Япония получава Филмовата награда на японската академия за изключителни постижения в музиката и за саундтраковете на японските филми „Ai no borei“, „Ran“, „Rikyu“ и „Sharaku“. Тору Такемитсу е гост на многобройни международни фестивали по време на творческата си кариера и изнася лекции и беседи в академични институции по целия свят. Той става почетен член на Академията по изкуства в Германската Демократична Република през 1978 г. и Американския институт за изкуства и писменост през 1985 г. Той е приет във френския орден „Ordre des Arts et des Lettres“ през 1985 г. и в Академията за изкуства през 1986 г. През деветдесетте години на XX век Такемитсу е носител на 22-ра музикална награда Сантори (1990 г.) и посмъртно е отличен с Наградата на Глен Гулд през есента на 1996 г. На негово име е кръстена

Наградата за композиция Тору Такемитсу , която има за цел да окуражи младото поколение композитори, които да изградят следващата епоха чрез музикалните си творби.

### 3.2. Основни произведения за китара

Списъкът с произведения за класическа китара на Тору Такемитсу съм систематизирала по данни на световните издания – **Sadie, S.** *The new grove dictionary of music and musicians*. Volume 25, 2. Auflage, Oxford, 2001., **Blume, F.** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 16, Kassel, 2006 и дисертационния труд на японския китарист **Kaino, T.** *Toru Takemitsu „All in Twilight“*. Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, 2013.

### 3.3. Анализ на произведението „Към морето“

През седемдесетте години на XX век Такемитсу започва да променя композиционния си стил като съчетава източната музика или традиционните японски идеи със западното музикално влияние. Произведенията му от този период „Далече“ („Far Away“ 1971 г.) за пиано, оркестровата творба „Есен“ („Autumn“ 1974 г.), „Ято се спуска над петоъгълната градина“ („A Flock descends into the Pentagonal Garden“ 1977 г.) отразяват това постепенно обръщане към симбиоза на източните и западни музикални практики. В следващите години стилът на Такемитсу става по-индивидуален и романтичен. Така наречените „Waterscape“<sup>9</sup> серии се състоят от произведения, които съдържат елемента вода в заглавията си. Други произведения от този вид са „Градински дъжд“ („Garden Rain“ 1974 г.), „Вълни“ („Waves“ 1976 г.), „Четиристишие“ („Quatrain“ 1977 г.) и „Пътища на водата“ („Waterways“ 1978 г.) и „Към морето“ („Toward the sea“ 1981 г.).

„Към морето“ за алт-флейта и китара е първата и оригинална творба, последвана от още две със същото заглавие. Тя е посветена на кампанията „Спасете китовите“ на фондация „Greenpeace“. Следващите аранжimenti са наречени „Към морето II“ и „Към морето III“. „Към морето II“ е аранжмент за камерен оркестър, докато „Към морето III“ е за арфа и флейта. Настоящото изследване се отнася за оригиналната композиция за класическа китара и флейта.

---

<sup>9</sup> Waterscape – от англ. воден пейзаж

Тук централният „SEA-мотив“ се явява транспониран в основната си форма и в обръщение. Той има функцията на градивна клетка, както в структурно, така и в метафорично отношение, определяйки организацията и развитието на музикалната идея. Основната форма на мотива (м. 2 – ч. 4) се счита за по-стабилна от обръщенията, поради наличието на консонантния интервал ч. 4 между последните два тона. Като контрапункт на това, обръщенията съдържат тритонус, който внася нестабилност. Този похват и смесване на основната форма с нейните обръщения изобразява динамиката на морските вълни и идеално описва чувството на движение „към морето“. Нотните примери в дисертацията за заимствани от оригиналното издание на „Шот“ – **Takemitsu, T. *Toward the Sea*. Tokyo, 1982.**

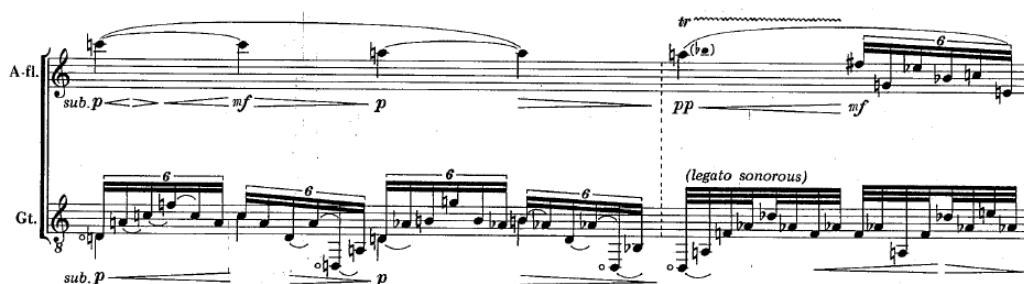
### 3.3.1. I част „Нощ“

В първата част „Нощ“ образът на нощта е представен чрез тихи, леки тонове, изграждащи спокойната атмосфера. Това чувство се предава музикално чрез индикацията „*dying away naturally*“ (замлъквайки естествено), която може да се срещне шест пъти в този дял. Частта започва без метричен размер в четирикратно пианисимо. В нея тишината като музикален параметър създава чувството за очакване. Дългата пауза на втория ред, с която първата фраза завършва, не само имитира нощната спокойна и тиха атмосфера, но и подсказва следващото продължение на музикалната мисъл.

Топлият тембър на алтовата флейта, съчетан със звучността в сравнително нисък регистър на класическата китара допринасят за изграждането на изключително фината структура на началото. Скордатура се използва на пета и шеста струна като те са настроени един тон по-ниско, от стандартния строй, съответно на сол и ре. Този факт допълнително подсилва вибрациите на басовите струни и уплътнява звучността.

На втората страница дори в техническо отношение се забелязва мотива на морските вълни. Оптически ясно разграничаваме възходящи и низходящи арпежи с вълнообразна форма, подчертана и от динамично изграждане.

#### Нотен пример № 4:<sup>10</sup>



„SEA-мотив“-ът тук се среща за кратко, транспониран и съчетан с елементи от целотонната гама в партията на флейтата и вълнообразни мотиви в акомпанимента.

#### 3.3.2. II част „Моби Дик“

Втора част „Моби Дик“ е директна препратка към романът шедевър на американския писател Херман Мелвил – „Моби Дик“, създаден през 1851 г. Романът е публикуван през октомври 1851 г. в Лондон, а месец по-късно и в Америка. Първоначалното му заглавие е „Китът“, но като краен вариант остава „Моби Дик“. Сюжетът разказва за преследването на Моби Дик от капитан Ахаб. Обсебен от идеята за белия кит, той намира гибелта си в морската стихия. Победата на кита срещу ловца, не само възхвалява куража по време на трудности и предизвикателства, но и показва триумфа на природата над човешката пагубна инвазия.<sup>11</sup>

Началните акорди в китарната партия въвеждат слушателя в новата част и отзвучават до встъплението на флейтата в *ppp*. Динамиката отново загатва вълнообразните движения на водата с интензивни *cresc.* и *decresc.*

След изразителен преход, изпълнен от соло китара, следва същинската битка на кита с човека. Тук достигахме кулминацията на тази част отново в динамика *fff*, тремоло в партията на флейтата, съчетано с извисяване на мелодията и активен акомпанимент. Тук емоционалният заряд е огромен и достига своето разрешение отново в тишина с последен, замиращ отзвук. Този похват е типичен за произведението – съпоставянето на бурята и тишината, точно по начина, по който могат да бъдат срещнати в природата.

<sup>10</sup> Takemitsu, T. *Toward the sea*. Schott, Tokyo, 1982, с. 5.

<sup>11</sup> Информация на Онлайн Енциклопедия Британика - <https://www.britannica.com/topic/Moby-Dick-novel>, 17.08.2018.

### Нотен пример № 5:<sup>12</sup>

Фигурации в тремоло, олицетворяващи битката на кита

пълна тишина

Note 3.) Repeat many times.

След активното и емоционално развитие, следва солото на флейта, в която музикантът може да разгърне своята собствена интерпретация, уповавайки се на импровизаторния характер на мотивите. Китарата се включва с акорди, които разпознаваме от началото на II. Част, играещи роля на реприза. В края повечето изложени теми и мотиви се сливат в едно, обобщавайки картината на океана, кита и човека. Всичко замира бавно, отново в тишина.

### 3.3.3. III част „Кейп Код“

Програмното заглавие на трета част „Кейп Код“ представлява живописна природна картина, където дивите и морските същества са защитени от обграждащото ги море. Кейп Код е пясъчен полуостров в югоизточен Масачузетс, Съединените Американски Щати, който се простира на 105 км в Атлантическия океан. Северният бряг е покрит с дюни, езера и борови гори и през 1961 г. е наречен „Cape Cod National Seashore“. Защитен национален парк се намира в югоизточната част на острова.<sup>13</sup>

В тази част Такемитсу най-явно и еднозначно използва „SEA-мотив“-а в оригинален ред, построен върху тоновете сол – сол диес – до диес. Въпреки, че за пръв път в произведението се среща метричен размер 3/16, това не пречи на музикалното изграждане и свободната структура на вълните. Разработката на тази част отново

<sup>12</sup> Takemitsu, T. *Toward the sea*. Schott, Tokyo, 1982, с. 10.

<sup>13</sup> Информация на Онлайн Енциклопедия Британика, <https://www.britannica.com/place/Cape-Cod> от 16.08.2018

напомня за уникалната композиторска техника на Такемитсу, която сякаш изразява стремеж „към“ морето. Музикалната фактура тук е по-напрегната и енергична, като се движи към своята цел. Още в първите фрази се наблюдава „SEA-мотив“-а, по време на енергичното китарно въведение.

Следващата част е базирана на принципа на остинато акомпанимент в партията на китарата, съчетан с пентатонични пасажи в партията на флейтата, преливащи в „SEA-мотив“. Тази част е много характерна и жизнена като представлява особена трудност за синхронизиране на двете парии без да се губи свободната и лека подвижност на изпълнението. Краят на тази фраза изгражда, посредством усилване на динамичния диапазон и кулминацията на дъла.

#### Нотен пример № 6.<sup>14</sup>

Остинато акомпанимент

Кулминация – пасаж върху пентатоника и „SEA-мотив“

Следва реприза на основната тема от началото на III. Част в *dolce*. Тук звучността постепенно намалява и вълнението на морето сякаш отшумява и се възвръща в спокойните си води. Последвалата заключителна мотивна разработка е вече позната от първа част на произведението – „Нощ“, оставяйки слушателя с

<sup>14</sup> Takemitsu, T. *Toward the sea*. Schott, Tokyo, 1982, с. 13.

впечатлението, че крайната цел на пътуването през вълните е достигната с последния дълго отзвучаващ Bbm7 (си бемол минор септакорт) акорд.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> **Leung, T. D.** *Reframing the Sea: A Critical Study of Toru Takemitsu's Toward the Sea*. Chinese University, Hong Kong, 2005, с. 58 – 70.



## **IV. глава. ТВОРЧЕСТВОТО НА НУЦИО Д'АНДЖЕЛО (\*1955 г.)**

### **4.1. Живот и творчество**

Нуцио Д'Анджело е роден през 1955 г. в Трапани, Сицилия в Южна Италия. Той започва музикалното си образование още в ранна детска възраст. Когато Д'Анджело е само шест години неговият чичо, който е музикант, му преподава и изгражда у него изключително специална и силна връзка с музиката за китара, която е отворена към всякакви експериментални форми. В последствие, между четиринадесет и деветнадесет годишна възраст освен на класическата музика младият китарист проявява интерес и към импровизацията в популярната музика, джаза и други жанрове. В края на този период Д'Анджело се посвещава изцяло на композицията и от тогава продължава активното си развитие в тази област.

Следването му между 1976 г. и 1983 г. в Консерваторията във Флоренция, където той живее, е основополагащо за стилового изграждане на композитора. Музикалният почерк на Д'Анджело се оформя именно през този период, под напътствията на неговия преподавател, всестранно развита личност в сферата на литературата, изобразителното изкуство и високо ценен композитор Гаетано Джани – Лупорини (\*1936 г.). Същевременно младият музикант развива изпълнителските си и интерпретационни качества, следвайки китара в класа на Алваро Компани (\*1931 г.), който е бил ученик на Андрес Сеговия. През 1984 г. Д'Анджело завършва Консерваторията във Флоренция с пълно отличие и композира едно от най-известните си произведения „Две лидийски песни“. В следващите години творбата е записвана многократно и е изпълнявана на престижни конкурси като „Конкурс за китара на Радио Франция“ през 1988 г. и е включена в програмата на Музикалното училище в Париж. В днешно време „Две лидийски песни“ присъстват в репертоара на много известни китаристи и се изпълнява на световните сцени като пример за изключително композиторско майсторство и виртуозност в модерната музика за класическа китара.

Нуцио Д'Анджело е изключително уважаван и ценен композитор и китарист, участвал на многобройни фестивали за класическа китара в света. Води курсове по композиция в Канада, Германия, Италия, Монако, Испания и Съединените Американски Щати, а между 2005 г. и 2006 г. преподава в университета в Блумингтън,

Индиана, САЩ. След апогея на големия си успех, свързан с натоварен график от концерти и изнасяне на майсторски класове, той се посвещава главно на композирането и преподавателската си дейност в Музикалната консерватория във Флоренция. Д'Анджело продължава да изследва разнообразието на музикалните стилове и тяхното свойство да се смесват, допълват и взаимодействат помежду си, създавайки нови форми и измерения.

#### 4.2. Естетика в композиционния стил на Нуцио Д'Анджело

*„Музиката е вдъхновяваща, отразяваща, бурна, фрагментирана, съдържаща, винаги интересна – това е добра модерна музика, със собствен глас и цел.“<sup>16</sup>*

Нуцио Д'Анджело често вгражда с произведенията си характерни мелодични мотиви и специфични хармонични нюанси. Те следва да бъдат интерпретирани не като строги структурни елементи, а като такива, позволяващи свобода на изпълнителя, но същевременно придаващи характерно, разпознаваемо звучене на всяка негова пиеса. Друга основна черта на композиторското майсторство на Д'Анджело е симбиозата между модерни формални елементи и традиционните параметри, включващи ритъм, хармония и мелодия.

Неговите пиеси съчетават разнообразни стилистични и инструментални похвати, които авторът използва, за да предаде емоционалния заряд на композициите си, в които вдъхновението, усещането и атмосферата осезаемо поемат основна роля и не подлежат на влияние от формално-структурните елементи.

##### 4.2.1. Публикувани произведения за китара<sup>17</sup>

1984 г.: „Две лидийски песни“ („Due Canzoni Lidie“)

1988 г.: „Quattro Travestimenti“

- Alba
- Barcarola
- Mercato
- Sera

---

<sup>16</sup> Klivington, K. Magazine „Classical Guitar“, 1993.

<sup>17</sup> <http://www.nucciodangelo.it>, 17.08.2018.

1990 г.: „Магия ” („Magie“)  
1993 г.: „Пространство ” („Spazio“)  
1995 г.: „Електрическа сюита ” („Electric Suite“)  
1995 г.: „Интродукция и ария ” („Introduzione e Aria“)

#### 4.2.2. Непубликувани произведения

1984 г.: „Рага“ („Raga“) за препарирано пиано  
1988 г.: „Балада“ („Ballad“) за пиано  
1992 г.: „Хорал“ („Corale“) за китара, вибрафон and електрически клавишин  
1992 г.: „Две лирики“ („Due Lirice“) за струнен оркестър  
1994 г.: „Астор, стари Астор!“ („Astor, vecchio Astor!“) за пиколо флейта, фагот, синтезатор, китара и ударни инструменти  
1995 г.: „Легендата за Астор“ („La leggenda di Astor“) за флейта, китара, пиано, бас или фагот и ударни инструменти  
1999 г.: „Хор“ („Hor“) за китара и оркестър

#### 4.3. Индивидуално интервю с Нуцио Д'Анджело

Интервюто с Нуцио Д'Анджело е проведено на 5 ноември 2017 г. в Флоренция, Италия като част от научно-изследователската дейност за събиране на материали по темата. То се състои от две части. В първата част композиторът разкрива личните си архиви и спомени, свързани с развитието му като музикант. Изяснява семейната обстановка, в която е израснал и мястото на музиката в живота му от ранна детска възраст.

С носталгия той споделя първият си допир с китарата, когато на десет годишна възраст чичо му подарява китара. Не след дълго започва да свири по слух и по методиката на Луиджи Оресте Анзаги „Metodo completo per chitarra“. Съществена роля в израстването му и изграждането на любов към музиката изиграва дидактическият подход на чичо му, основан на базата на игра и удоволствие. На дванадесет годишна възраст, той вече прави своите първи стъпки в композицията.

В студентските си години Д'Анджело се уповава на творчеството на Бах, като основна мотивация и вдъхновение, както и интерпретациите на бароковата музика на испанския китарист Андрес Сеговия. Това са години на творчески търсения, в които италианският композитор експериментира в много жанрове като джаз, рок, джаз рок и фюжън. Основно влияние върху творчеството му оказва индийската музика. Въз основа на нейните безкрайни ритмични последования се ражда идеята за „Две лидийски песни“, в които неравноделните, сложни ритми са базов елемент.

Заедно с ансамбъла „Китарна симфониета“, дирижиран от кубинския световноизвестен композитор Лео Брауер записват албум, наречен „Homages“ през 1991 г. Авторът споделя, че италианската жилка и естетика се усещат много силно в произведенията му. До този извод може да се стигне от много негови заглавия като „Tre invenzioni liriche“ за китара, „Due liriche per archi“ за струнен оркестър, „Melos“ за китара, „Due canzoni lidie“ за китара. Те са провокирани от интереса към красивите мелодии, обогатени с нови, оригинални хармонии.

Запленен от лисийския лад и възможността за използването на скордатура, Д'Анджело композира „Две лидийски песни“, в които влага прийоми и техники на модерната музика, уповавайки се на първичността на историята. В този смисъл авторът определя себе си като „пътешественик във времето“. Пореден източник на вдъхновение е природата, както забелязваме в творчеството на Хенце и Такемитсу. В търсене на контакт с вятъра, водата, земята, той създава филмова музика, посветена на лагуната Обретело в Тоскана, „Quattro Travestimenti“ (за китара 1988 г.) и трета част от „Tre invenzioni liriche“.

Д'Анджело стои убедено зад идеята за взаимодействие между различните видове изкуства и интердисциплинарната работа. Той посочва изпълнители от световната сцена, които използват импровизацията като интерпретаторски похват в класическите жанрове – като например Чик Къриа и Кийт Джарет, които изпълняват Й. С. Бах и В. А. Моцарт. Според композитора основаването на „националните школи“ и нарастването на тяхната значимост през първата част на XX век показват, че е дошъл момента за обединяване и комуникация на много стилистични аспекти, които са били изолирани до тогава. Творческите пътища на Мануел Де Файа, Бела Барток, Модест

Мусоргски, Ейтор Вила-Лобос са силно повлияни от фолклорната музика на народите им, което води до зараждането на напълно нов жанр – „world music“ края на XX век.

В педагогически план китаристът подчертава важноста на свободата на интерпретация, в хармония с композиторския замисъл. Свободата в психически и физически смисъл е трудно постижима цел, за която той усилено работи като преподавател на студенти. Втората основна задача, която си поставя като педагог е да вдъхновява учениците си да постигат нови върхове и да не спират да се самоусъвършенстват през целия си живот. Като композитор, той се стреми да достигне до слушателя с послание, изпълнено с позитивна енергия, което ще го накара да се удиви от безкрайните и непредсказуеми възможности на музиката.

По време на дългия процес на работа по дадено произведение, композиторът влага изключително много чувства, спомени и емоции. Той съветва младите интерпретатори на неговата музика да не се страхуват да експериментират като него и да преоткриват границите на инструмента. В думите му се чете дълбоко съжаление поради изместването на ценностите на личната интерпретация за сметка на коректното, почти „стерилно“ изпълнение на така популярните в наши дни конкурси за класическа китара.

През последните години работи главно върху проблема кои части на тялото е най-добре да бъдат контролирани, за да задържим най-добрите усещания и да получим яснота на възприятието, която в последствие да създаде красота на звученето и да позволи свободното изразяване като изпълнители. За тази цел се концентрира върху творчеството на барокови и ренесансови автори като Й. С. Бах и Д. Дауланд. След изследователската си дейност на психо-физичните функции на организма, композира квартета „Nelle regioni del sogno“ през 2015 г.

Втората част на интервюто се проведе под формата на майсторски клас, в който китарният композитор обяснява и споделя мислите и идеите си в най-известното му произведение „Две лидийски песни“ в композиционно-техническо отношение, които са изложени в следващата глава – Анализ на произведението „Две лидийски песни“. Той акцентира най-вече на гласоводене, смяна на тембри, метрична пулсация и начините за използване на *рубато* (свободно свитене) в нея. Изяснява техническата изработка на сложни пасажии, наблягайки на контролираното изпълнение и съдържаността.

#### 4.4. Анализ на произведението „Две лидийски песни“

В общ план, първата част "Tranquillo" е свободна (авторът описва тази част като „divertimento“), съставена от няколко повтарящи се тематични фрази, чиито основни структурни елементи са в лидийски лад и от почти винаги в размер 7/8. Втората част "Agitato" е фантазия, характеризираща се с мотива (ми бемол – ре – си бемол), където основната лидийска скала е обогатена с хроматизъм.

Скордатурата<sup>18</sup> е често срещан похват сред композиторите от XX век. Тя присъства и в двете части на „Две лидийски песни“, спомагайки за технически възможното изпълнение на пиесата и за изграждане на плътен звук, подчертаващ атмосфера от музикална гледна точка и полифонията в аналитичен аспект, и резониращ дълго в хода на цялото произведение. Две струни променят височината на тона си – 2-ра струна – си бемол и 6-та струна – ми бемол.

За дълбоката душевност и естетика, която авторът влага в произведението си, китарата като инструмент предлага огромна палитра от нюанси, благодарение на дълбокия си, неповторим тембър, който е изключително близък до човешкия глас. Резонанса на инструмента, който е подсилен от низходящата скордатура на две струни и хармоничните му способности са от основно значение за въздействието на музиката върху слушателя, а също така и върху самия изпълнител.

В техническо отношение, авторът си служи с многобройни прецизни описания на фразите в нотния текст и точни динамични знаци. След пиесите е добавено приложение от самия композитор с подробни обяснения на техническите трудности, които могат да възникнат при изучаването на песните и списък с грешките, неволно допуснати в нотописа.

##### 4.4.1. I. Tranquillo

Първа част Tranquillo (от итал. спокойно) започва със спокойно въведение в бавно темпо (*espressivo*). Тук отличаваме на два дяла. Първият е експресивен и позволява свобода на интерпретацията по отношение на агогиката. С повече дъхове, вибрато и по-бавно темпо първата част подготвя решителното встъпление на втората. Тя е по-динамична, но в същото напомня на първата. Авторът набляга а факта, че всяко

---

<sup>18</sup> от итал. *scordatura* – пренастройване на дадена струна

забързване и напрежение е отразено в самата фактура и не изисква допълнително подчертаване от страна на интерпретатора.

Развитието е постепенно като всеки следващ мотив надгражда предходния в динамично и ритмично отношение. От втората страница, рамкираща втория голям дял на пиесата, е въведен размерът 7/8 (в комбинация 4/8 + 3/8). Той спомага за по-лесното и ясно ритмично организиране на мелодията и съпровода. Началният интервал малка терца сол – си бемол играе ролята на съпътстващ глас почти през цялата песен.

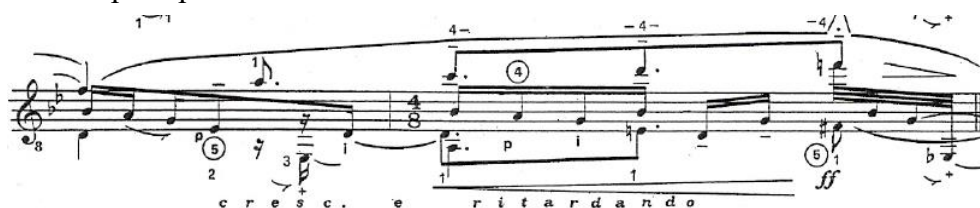
Нотен пример № 7:<sup>19</sup>



Както беше изложено в резюмето на интервюто с Нуцио Д'Анджело, той използва неравноделни размери в следствие на досега си с индийското културно наследство. Възхитен от техните ритмични последователности той ги вплита по органичен начин в „Две лидийски песни“, смесвайки ги с европейски композиционни практики като полифония, модалност, модуляции. За композитора от изключително значение е отпуснатата, ненапрегната, непринудена изразителност, без излишно преекспониране на материала. Флажолетите внасят нови цветове по естествен път.

След ритмичната част следва активно развитие на третата страница, изпълнено с внезапни обрати и преплитачи се мелодии в горния и долния глас, съпроводени от продължаващото звучене на малката терца сол – си бемол. Тук наблюдаваме съгъстяване на тоновия материал в ритмично, хармонично и мелодично отношение. Те водят до кулминацията на първа част.

Нотен пример № 8:<sup>20</sup>



След достигане на кулминацията се явява реприза на спокойната първа тема. Тя има заключителна функция, завръщайки познатите мотиви във варирани форми до края

<sup>19</sup> D'Angelo, N. *Due Canzoni Lidie*. Max Eschig, Paris, 1984, с. 2.

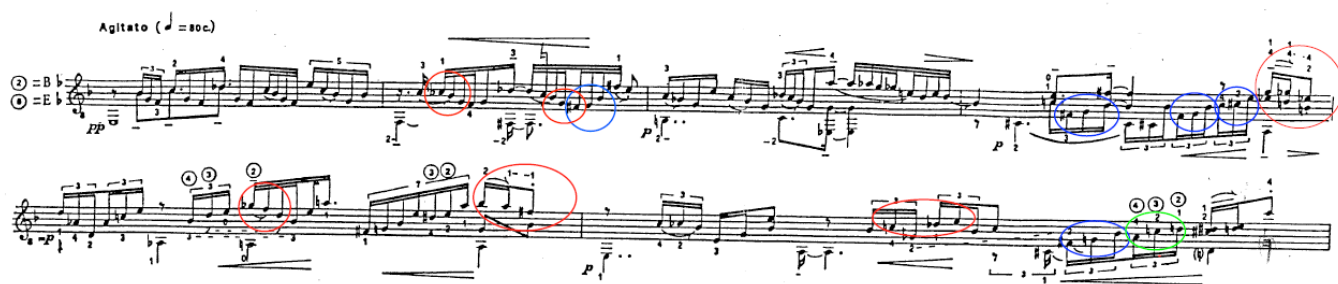
<sup>20</sup> Пак там с. 4.

на произведението. Агогиката спомага за изразителното и достоверно интерпретиране на материала. Композитора оставя място за собствена интерпретация на изпълнителя, поставяйки знаци като *rilasciando*, *liberamente*, *rubato*. Последните флажолетни тонове отзвучават в *allargando*, събирайки се в началния интервал малка секунда ми – фа в горния глас и като последен спомен прозвучава последователно интервала си бемол – ла в долния глас, с който започва и завършва композицията.

#### 4.4.2. II. Agitato

Втората част *Agitato* (от итал. развълнувано) от своя страна доразкрива и развива съдържанието на първа част, но в ново динамично и темпово измерение. Тя продължава тематичната линия и я допълва с различни нюанси чрез нови изразни средства. Завладяващата сила на мелодията е в основата на песенната изразителност на тази част. Тя е изградена върху принципа на имитационното-варирано повторение. Фразите се леят като водопад една след друга все по-интензивно и напрегнато като в течение на произведението се наблюдава мелодична и хармонична аугментация (всяка следваща фраза е по-дълга от предходната и същевременно диапазона в интервалово отношение се разширява). Тук основна роля води въвеждането на хроматични тонове в лидийския лад, върху който е изградено цялото произведение. Те украсяват и обогатяват вече познатия тонов материал. Клетките в оригинално, огледално положение и инверсия и огледална инверсия, които са разгледани в общия анализ на пиесата по-горе са означени със съответните цветове.

#### Нотен пример № 9:<sup>21</sup>



Ритъмът е залегнал в основата на тази част с много ясните си първи времена, последвани от ритмична аугментация. Метрумът липсва, но авторът поставя тактови черти за улеснение и отделяне на фразите. След кулминацията се наблюдава успокояване на напрежението, изграждано до този момент. То е заменено с кратки,

<sup>21</sup> D'Angelo, N. *Due Canzoni Lidie*. Max Eschig, Paris, 1984, с. 6.

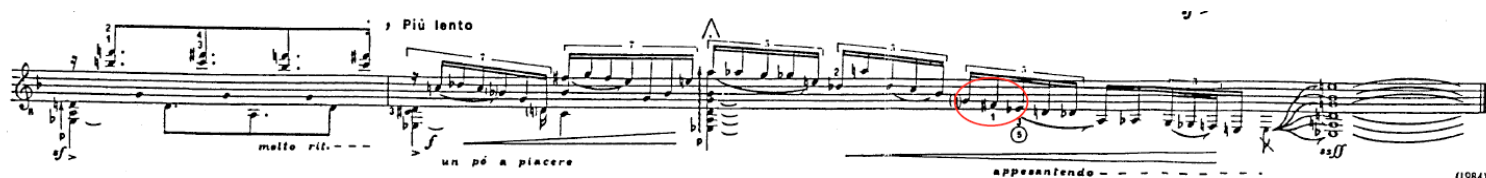


многократно повтарящи се мотиви, които придават медитативен характер на музикалния материал. Групите от тонове се изпълняват толкова пъти, колкото обозначава цифрата върху тях. Този похват на многократното повторение е характерен за минималистичната музика (напр. Филип Глас).

В повтарящите се мотиви Нуцио Д'Анджело влага усещането за многопластност и илюзия или спомен за основния интервал м. 2, явяващ се в горен и долен глас. Пълното съзвучие на лидийския лад е осезаемо с дълбокото си звучене, идеално подбрано за структурата и тембъра на класическата китара.

Финалът е последното послание на автора, събирателен образ на емоциите, възвращенията, притихванията и изненадите, извиращи от всяка фраза на произведението.

Нотен пример № 10.<sup>22</sup>



Това е причината „Две лидийски песни“ да е от най-познатите и изпълнявани пиеси на Д'Анджело, защото разкрива един нов свят, в който се преплитат спомени от миналото, чувствата на настоящия момент и непреходността на музиката в бъдещето. Един шедьовър, чрез който артистът преоткрива себе си.

<sup>22</sup> D'Angelo, N. *Due Canzoni Lidie*. Max Eschig, Paris, 1984, с. 7.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящия труд са изследвани педагогическите и практически методи за усвояване на концертния репертоар от съвременни произведения за класическа китара. Достигнати са целите на настоящата разработка, да онагледя процеса на работа по време на изучаването на съвременни произведения, чрез анализи и информативни препратки към световната литература по въпроса. За първи път в страната е анализиран композиционния метод и структура на художествения материал на три емблематични произведения за класическа китара. Разработката е допълнена от практични съвети и насоки за разрешаването на технически и интерпретаторски въпроси, обръщайки внимание на същината на възможните проблеми.

Изпълнени са поставените задачи посредством използваните изследователски методи. В първа глава са проследени и описани са етапите на обучение на учениците по китара в страните Австрия и България, като са направени съпоставки и изводи, спрямо изложените аргументи.

Във втора глава в исторически и биографичен аспект, дефиниращ периодите на развитие на съвременния композитор Ханс Вернер Хенце са разкрити творческите влияния в житейския път на композитора. Чрез систематичен метод са представени основните произведения за китара, а музикално-теоретичния метод спомага за изграждането на представа за сложната формата на избраните произведения.

В трета глава, чрез горепосочените методи се обрисова културната обстановка в Япония и живота на Тору Такемитсу в нея. Следва изложение на композиционните похвати в произведението му за алт-флейта и китара „Към морето“ посредством аналитичен метод, чрез който подробно се разглеждат характерните особености на творбата.

В четвърта глава е разгледан стила на италианския съвременен композитор Нуцио Д'Анджело. След представяне на неговите биографични данни следва индивидуално интервю в него. Интервюто е метод при който интервюиращият установява личен контакт с обекта на анкетата. Възможността българският читател да се докосне директно до мислите и вдъхновението на самия композитор е изключителна и е основен принос на дисертационния труд. Запознанството ми с Нуцио Д'Анджело във Флоренция даде много отговори относно интерпретацията на пиесата му за соло китара „Две лидийски песни“. Тези отговори, както и тяхното тълкуване от моя гледна

точка са поместени в четвърта глава на научния труд, изпълнявайки по възможно най-достовверен начин задачите на изследването.

## СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Представяне на музикалното развитие и традиции в педагогиката в страните Австрия и България, което е единствено по рода си в сферата на съвременното обучение по китара и сравнение на системите на обучение по музика в двете страни в първа глава на научния труд.

2. Направено е първото научно изследване в България на творчеството на Ханс Вернер Хенце, Тору Такемитсу и Нуцио Д'Анджело за класическа китарна музика от средата на XX век. Анализирани е структурата на подбраните творби и са разгледани най-фините композиционни детайли, заложи от композиторите, което не е правено до сега от гледна точка на специализираната литература за класическа китара в страната.

3. В името на обективното изследване, авторката успява да проведе индивидуалното интервю с композитора Нуцио Д'Анджело, което разкрива неговата собствена гледна точка по темата. То предоставя нови хоризонти за развитие и осъзнаване на музиката и представлява единствен по рода си личен принос на авторката за българската музикална литература.

4. Въз основа на събраните факти за пръв път на български е направен систематизиран и подробен анализ на творбите от разгледаните автори в дисертацията. Това допринася за обогатяването на миогледа и на композитори, които творят в сферата на съвременната музика за китара в наши дни.

5. Настоящата научна разработка предлага от една страна теоретична подготовка за успешното разрешаване на проблеми, свързани с изключително комплицираната специфика на стила, и от друга страна представлява пример за подхождане към този тип музика. Резултатите от настоящото проучване дават тази сигурна основа, която да бъде от полза не само за конкретните разработени произведения, а и за бъдещия подход на читателя към съвременната музика за класическа китара.

6. Докторската дисертация е допълнена от изпълнителска дейност, презентираща анализирани в писмена форма произведения. В рамките на шест концерта е представена моята лична гледната точка и интерпретация на произведенията, отразяващи преживяванията, емоционалността и отношението ми към процеса на музициране. В центъра на програмата стоят творби от XX век, но освен тях

присъстват пиеси от различни епохи, за да се разгърнат изцяло възможностите на инструмента.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА**

### **1. II НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА и XIII МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ, НБУ, България**

Божана Павлова – доклад на Тринадесета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие, НБУ, „Принципи на музикалното образование в Австрия и мястото на съвременната музика в него“, юни 2018 г.

### **2. СПИСАНИЕ „МУЗИКАЛНИ ХОРИЗОНТИ“, България**

Божана Павлова – статия „Китарата и струнно-дърпащите инструменти в оперната литература и други сценични жанрове“, август 2018 г.

### **3. ОНЛАЙН ИЗДАНИЕ НА УНИВЕРСИТЕТА ПО МУЗИКА И СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА ВИЕНА, Австрия**

Божана Павлова – статия „Международен конкурс за класическа китара „Forum Gitarre Wien“, октомври 2017 г.

### **4. ОНЛАЙН ИЗДАНИЕ НА УНИВЕРСИТЕТА ПО МУЗИКА И СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА ВИЕНА, Австрия**

Божана Павлова – Международен конкурс за класическа китара „Pleven Guitar Festival“, януари 2017 г.

### **5. СПИСАНИЕ „ШЕСТ СТРУНЕН СВЯТ“, Полша**

Божана Павлова – статия „Международен конкурс за класическа китара „Forum Gitarre Wien“, ноември 2017

### **6. ЧАСТЕН УНИВЕРСИТЕТ ЗА МУЗИКА И ИЗКУСТВО ВИЕНА, Австрия**

Божана Павлова – реферат „Творчеството на Ханс Вернер Хенце“, октомври 2015